

A tragikum pszichológiája: a <pleasure in pain> jelensége

A tragikum pszichológiája a megismerés tárgyává vált tragikum, tehát az esztétikaivá átlényegült tragikum nézőjében keletkező érzelmek elméletét jelenti. S minthogy esztétikai jelenségről van szó, maga a tragikum pedig a tragikum fenségessé válásával összefüggésben kapott értelmezést és meghatározást, a tragikum pszichológiájának a problémáját így fogalmazhatjuk meg: *hogyan lehet a szenvedés látványából élvezetet kivonni?*

Eme probléma tudata egyidejű a tragikum és a tragédia elméletének egész történetével olyannyira, hogy összefonódik azzal már az arisztotelészi katarzis mozzanatától, a tragikum-élvezet legmodernebb értelmezéseit is beleértve, amelyek a kortárs kulturális köztudatban a pszichoanalízis hermeneutikai *éclat*-jához kapcsolódnak (v.ö. HENN, 1965, 5.fej. *The Shadow of Pleasure*, 46. és köv.: szado-mazochizmus elméletek, *Algolagnia*, *Schadenfreude*, *Todestrieb*).

Első pillanattól hangsúlyoznunk kell, hogy a tragikum előadása által kiváltott kielégültség nem magyarázható meg kizárólag pszichológiai módon, mint ahogyan nem lehet *pusztán* a tragikum jelenségét vizsgáló esztétikai vagy etikai módszereknek sem alárendelni. Noha az egyszerű megfogalmazás a problémát a pszichológia területére utalja, a tragikum fenomenjének bemutatását kísérő érzelmek (sajnálát, félelem és felszabadító katarzis) nem rendelkeznek azzal a közvetlenséggel, amely a pszichológia laboratóriumát uraló prózai és leegyszerűsítő hangulatra jellemző, mint ahogyan a tragédiában színre vitt fájdalom és szenvedés sem tisztán pszicho-fizikai természetű esemény, amely arra hivatott, hogy gyomorgörcsöket és

emetikus jellegű reakciókat váltson ki az érzékeny nézőből. A tragikum előadása által keltett élvezet magyarázata csak egy nem pszichológiai természetű közvetítő fogalom bevezetésével lehetséges. Az interpretációk többsége bírálta a tragikumhoz kapcsolódó kielégültség pszichologisztikus vizsgálatát (v.ö. COHN, 1901, 196), és ezen kielégültség megmagyarázása végett folyamatosan etikai és esztétikai jellegű eszközökhöz, illetve a fenséges totalizáló kategóriájához folyamodott (SCHILLER, 1962. 133 és köv.; VISCHER, 1922. I. 320 skk.; LIPPS, 1903. 571; HARTMANN, 1966. 383. és RAPHAEL, 1961.). Amennyiben nem akarjuk megkerülni a totalitás nézőpontját, — márpedig a filozófiai tudást ezért a motívumért idézzük itt —, úgy nem szabad elfelejtenünk, hogy tárgyalásunk folyamán a pszichológia, az etika és az esztétika csupán részleges és didaktikus perspektívák, amelyek végül beleolvadnak az objektum mint olyan, és ama magasból való tekintet egységes értelmezésébe, amely a tragikum közvetítése révén az élet teljes értelmét igyekszik megragadni.

A tragikum előadása által keltett kielégültség egyoldalú értelmezései mindazonáltal tanulságosak, és ezen túlzások történetét mint termékenyítő erejű tévedések történetét kell tanulmányozni.

A pszichologizmus azt a hibát követi el, hogy a tragikum nézőjéből empirikus ént, a tragikum tárgyából pedig az eseményre mint olyanra, illetve a tulajdonképpeni színpadi történetre korlátozott meghatározottságot csinál. Elhanyagolja tehát az axiológiai és esztétikai közvetítést, továbbá figyelmen kívül hagyja azokat a változásokat, amelyek az empirikus szubjektumban és a tragikus jelenségben egyaránt jelentkeznak, midőn játékba lép a néző axiológiai szerepe, illetve a tárgy esztétikai átlényegülése.

Mi sem természetesebb tehát, mint hogy a pszichologizáló értelmezések, a maguk túlzó formájában, arra a következtetésre jutnak, hogy a tragédia nem más, mint magának a szenvedésnek a színpadra vitele, a néző természete pedig oly perverz, hogy képes kárörömet érezni más bukása láttán (*Schadenfreude*, *apud* COHN, 1901. 194; HENN, 1956. 54–55.).

COHN találóan állapította meg, hogy ebben az esetben a tragédia „a bikaviadal vagy a gladiátorjáték kifinomultabb formájává” (1901. 194.) változik, miközben a nézőt megfosztják az esztétikai kontempláció sajátosságától: a részvevő átélés (*Miterleben*) lehetőségétől. A szado-mazochizmus elméletei (v.ö. HENN, 1956. skk.) ezt az átélést egyfajta perverz azonosulással helyettesítik: a szadiz-

mus esetében a részvevő átélés elszakad a tragikum szenvedő alanyától, és a tragikum cselekvő alanyával (valójában az összes hóhér-agens szférájával) való azonosulással alakul; a kielégültség, szól a magyarázat, közvetítés nélkül, a szenvedő alannak a cselekvő alany (tehát a néző) által provokált fájdalomából ered; a mazochizmus esetében az azonosulás a szenvedő alany irányában történik, s ez igaz is, azonban nem a tragikum módján, hiszen a szenvedő alany most átváltozik a fájdalom és a szenvedés tiszta elviselése nyomán; a szenvedés pedig élvezetté változik át, bármilyen más, morális vagy esztétikai közvetítés nélkül, egyszerűen az ingerek és a válaszok (mint érzelmi reakciók) ökonómiájában keletkezett rendellenesség következtében.

A tragédiára vonatkozó szado-mazochizmus-elméletek csak oly mértékben burjánozhatnak, amilyen mértékben a tragédia lényegét vulgarizálják, és a vak szenvedés színpadára állítják, illetve a dráma szerzőjéből egy olyan morbid hajlamú figurát csinálnak, aki kedve szerint és szándékosan a szenvedés látványát választja ki az életből; másrészt azok az elméletek, amelyek a tragédiát mint a szado-mazochizmus projekcióját mutatják be, a tragédia történetének legközönségesebb korszakai és az őket igazoló olyan poétikák felé orientálódnak, amelyek egy történeti ízlésből vagy a kegyetlenség és az erőszak megjelenítésének — egy adott korszakra jellemző — előszeretetéből az emberi pszichológia törvényét konstruálják. Tagadhatatlan, hogy a kora Erzsébet-kori és általában a korai reneszánsz tragédiák bővelkednek a fizikai szenvedés és a horror ábrázolásában, a nyelvkitépéstől, szemkiszúrástól és megfeszítéstől a holttestek meggyalázásáig (v.ö. HENN, 1956. 48.). A tragédiának a DELAUDUN D'AIGALIERS által kidolgozott barokk poétikája a tragédia posztulátumaként mondja ki a horror ábrázolását: „Egy tragédia annál sikerültebb, minél kegyetlenebb” (1577. LLV. IV. fej.); az itáliai reneszánsz által továbbfejlesztett tragédia-poétikára ebben az értelemben jellemző SCALIGER írása (1561): „A tragédia témái tiszteletet parancsolnak és félelmet keltenek: a királyok önkényeskedései, mérszárlások, öngyilkosságok, száműzetések, szerencsétlenségek, szülőgyilkosságok, tűzvészek, háborúk, szemkiszúrások, siralmak, panaszok...”, és ehhez a felsoroláshoz számít Delaudun D'Aigaliers szerint a *viollements de filles et de femmes*¹. Mindez azonban csupán

¹ lányok és asszonyok megerőszakolása

a szenvedés ábrázolásának *specie simplissima*-ja, a szerencsétlenség felfogásának tisztán fizikai módja, aminek még semmi köze a tragikum szelleméhez és annak autentikus drámai ábrázolásához². Nyilvánvaló, hogy a csonkítás megjelenítése Szophoklészról Shakespeare-ig helyet kap a nagy tragédiákban, de ezen esetekben a kegyetlenség alárendeltje egy morális és filozófiai jelentésekkel terhelt dramaturgiának, így a fizikai gesztus elveszíti brutális jellegét és korlátozó tendenciáit. Shakespeare tragédiáit nem lehet a befogadás-szociológia történetének egy fejezeteként vagy a dramaturg ízlésének és az Erzsébet-kori nézőközönség ízlésének megbékéléseként értelmezni. Azután ennek az ízlésnek magának is történelmi magyarázata van, ahhoz kapcsolódik, amit HUIZINGA „az élet feszültségének” (1965. 7. és köv.) nevezett, ami a középkor végének és a kora-reneszánsznak sajátossága. A horror iránti 'érzék' nem annyira a szubjektív patológikus projekciója a művészi eszközökkel átírt valóságra, mint inkább egy bizonyos mimetikus realizmus egészségességének banális formája: Webster, Ford, Tourner tragédiái, vagy akár Marlowe és Shakespeare ciklusai (*Titus Andronicus*) szemernyi beteges fantáziát nem hoznak játékba; egyik sem más, mint művészi metasztázisa olyan kegyetlenségeknek, amelyek a százéves háborún és a Rózsák háborúján átesett, korabeli Angliában mindenki számára kézenfekvő volt. A tragédia történetének ezen fejezetei inkább az irodalom-szociológiai, semmint a pszichoanalitikus magyarázatoknak kedveznek. A szado-mazochizmus elméletei, amelyek a tragédia történetében keresik érveiket, csak úgy tarthatják fenn magukat, ha elhallgatják azt aényt, hogy a világ tragédiográfiái és a tragédia mindenkor közönsége az egyetemes pszichopatológia történetének kitüntetett fejezetét jelentik.

A tragédia által játékba hozott *pleasure in pain* mechanizmusának kevésbé nagyratörő magyarázataival is kísérletezett a pszichologizmus, végzetes módon megragadt azonban az empirikus én szűklátókörű eszméjénél, illetve a laboratóriumi tárgy és a tragikum jelenségének a mindennapi események fáján belüli vizsgálatánál. Következésképpen, akár Dubos abbé naiv magyarázatairól, akár a 19. század végi német pszichológia által kidolgozott elméletekről van szó, a tévedés lényegében ugyanaz: a legkifinomultabb esztéti-

² Ez további érv amellet, hogy a tragédia fogalmát lehetetlen a tragédia történetéből induktív módon megalkotni.

kai — éppen ezért etikai, axiológiai és metafizikai jellegű elemeket implikáló — jelenség által kiváltott, összetett érzelmeket kísérelnek meg egy egyetemes pszichológia elemi szabályai révén megmagyarázni: az unalom mindenáron való elhárítása Dubos abbénál (1719), a fájdalom és az élvezet meghatározása az inger természetének egyszerű mennyiségi megváltozása révén Fontenelle (1691) és Hume (1757) esetében, a pszichikai gátlás törvénye Lippsnél (1903), a kompenzáció és túlkompenzáció törvénye Müller-Freienfelsnél (1923).

Dubos abbé (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719. section 44.) a tragikum-élvezet magyarázatakor a pszichikai mobilitás törvényének egy fájához folyamodik; „semmi sem unalmasabb, mint az unalom”, következésképpen a kielégültség a kellemetlen szenvedély negatív útján kimutatható abban a mértékben, ahogyan *bármely szenvedély* képes a szellemet ingerelni, az elviselhetetlen bágyadtságból kiszabadítani. „Legyen az akár a tragédia”, mintha ezt mondaná Dubos. A tragikus jelenség itt azon inger-sor egyik, egyenrangú elemének szintjére süllyedt, amely az üzleti ügyek, játékok, kivégzések, vadászkirándulások stb. mellett képes a figyelmet ébren tartani és irányítani, egyfajta szórakozás sok egyéb mellett, illetve a mentális higiénia karbantartásának egyik garantált módja.

A *pleasure in pain* jelenségének magyarázatára Bernard de FONTENELLE (*Réflexions sur la poétique*, 1691–1699. XXXVI.) egy olyan közös inger megjelölésén keresztül tesz kísérletet, amely időbeli és intenzitásbeli változásával ellentétes hatásokat hoz létre: ha mérsékelt, a fájdalom az élvezethez közelít, ha viszont elnyújtott, akkor az élvezet kínná válik. A tragédia esetében ezt a tompító szerepet a színpadon megjelenített tragikus (=fájdalmas) esemény irrealitása játssza; a kicsinyítő tényező, ami a valós szerencsétlenség által provokált kellemetlenséget a megjelenítés nézőjében keletkező kielégültség-érzetté alakítja át, — maga a drámai tér. Ez az elmélet, noha megvan az az érdeme, hogy a tragikum-élvezet megmagyarázása végett esztétikai természetű közvetítést vezet be, a drámai mozzanatot a néző kiiktatásának ürügyére és az empirikus én megőrzésének módjára korlátozza, így emez a kielégültségre a 'könny-cseppek, amelyek megigéznak' kényelmes formája révén tesz szert. A néző „tisztasága” nincs a reflexió ama szintjére emelve, ahol a színpad segítségével tárul fel az általános emberi állapot, hanem

egy olyasvalaki nyomorúságos biztonságérzetére szállított le, aki egy teremben ül, s tudja, hogy a színpad csupán ártalmatlan fikciók pusztá tere. A tragédia, amely Fontenelle számára megmarad a szenvedés egyszerű, jelentést nélkülöző megjelenítésének, a néző színvonalán találja meg a választ a kellemes bánkódás olcsó kielégülésére.

David Hume (*Of Tragedy*, 1757.) felelevenítette az esztétikai mozzanatok a tragikum-élvezet ökonómiájában betöltött szerepére vonatkozó kérdést, kimutatván, hogy a szerencsétlenség látványa által keltett negatív érzelmeknek új irányt szab az esztétikai megjelenítés jellegzetessége, a szép érzése. Ám Hume végül a tragédiát a megjelenített szerencsétlenség mennyiségi kérdésére szűkíti, azzal a követelménnyel, hogy a borzalmat oly módon kell a színpadra adagolni, hogy azt a kifejezés szintjén megghiúsítani, és mint olyat az esztétikai élvezet révén kompenzálni lehessen. Tehát Hume is a mennyiség kérdésén fut zátonyra, és 'mérsékelt fájdalmakat' igényel a tragédiában, mivel a kor általában nem jutott el sem a szenvedés jelentésének, sem az esztétika lényegének át gondolásáig. Félrevezető fogalmakkal határozzuk meg magát a tragédia lényegét, ha az elmélet pusztán az üres fájdalom és a kellemes kifejezés közötti arányra tesz javaslatot. Mint Dubos vagy Fontenelle, Hume is távol áll attól, hogy megértse, a tragikumban a szenvedés nem önálló, illetve, hogy a 'többé' és a 'kevésbé' másodlagos kérdések a fájdalom közegében megnyilvánuló személyiséghez viszonyítva. Mindezen elméletek viszont a tragédia vulgarizált modelljének környezetében születnek, amely modell a kor poétikáinak és jelentős mennyiségű irodalmi alkotásnak a terméke, s amely megmaradt a tragédia mint a gyász és vér, jobb esetben ezek moralizáló megjelenítésének sablonjánál. A fenséges érzését még nem hozták összefüggésbe a tragédiával, illetve az arisztotelészi *katarzisz* csupán az esztétikai természettől idegen interpretációkat tett lehetővé: a 'megigéző' egyszerű értelmében fogva fel azt.

Mikor — százötven évvel később — LIPPS (1903.) kidolgozza a pszichikus gátlás törvényét (*Gesetz der psychischen Stauung*), hogy negatív úton magyarázza meg az élvezet megjelenésének mechanizmusát, különösen a tragikum-élvezet vonatkozásában, a tragikum és a tragédia elmélete teljesen más stádiumban volt: végérvényesen elhagyta a vulgarizált arisztotelészi poétikák modelljét, amely megjárta Seneca és Boëthius sztoikus iskoláját (MAS, 1957. IV.

1282.), a középkor és a reneszánsz által oly nagyon kedvelt *Fortuna labilis* toposzához igazítottak, és amely természetszerűleg egy egyházi árnyalattal bíró keresztény moralizmusban teljesedett ki; időközben Schiller révén a tragikum elmélete magába olvasztotta a fenséges kanti analitikáját, így a tragédiát az etika és az esztétika metszéspontjává tette meg, és az elmélet ezt az eredményt a 19. század német esztétikájának későbbi fejlődése során (HEGEL, VISCHER, HARTMANN), melynek fő törekvése volt, hogy kiemelje a tragikum színrevitelének etikai és metafizikai jelentéseit. Íme az ok, amiért Lipps esetében a tragikum pszichológiájának problémája módosul azon változások perspektívájában, amelyeket maguk a tragédia lényegét érintő elméletek regisztráltak. Mivel a tragédia lényege idővel a személyiség bukása révén megvalósult humánium afirmációjává, vagy másképp fogalmazva, a hanyatlás általi értékkeresés forrásává vált, a tragikum pszichológiájának fundamentális problémája immár a 'magasabb értékelés' (*eine höhere Wertschätzung*, LIPPS, 1903. 562.) alapjául szolgáló tagadás-igenlés mechanizmusának feltárása, és a saját én megértése a másik — az objektivált önérték érzetének megsértése formájában történő — percepciója révén. Lássuk tehát, miben is áll a pszichikus gátlás törvénye. „Ha egy pszichikus esemény, egy megjelenítő viszonylat hirtelen megszakad, mondja Lipps (1903. 560–561.), akkor a pszichikus mozgás meggátolt, azaz ugyanazon a helyen marad és azt a szintet, amelyet elért, az a hely határozza meg, ahol a megszakítás történt... A „tekintet”, állítom én, megáll ezen a ponton, ami ténylegesen ezt fejezi ki: a figyelem erre a pontra szegeződik, *összpontosul*. Röviden, a figyelem „meggátolt” (*staut sich*), ahhoz hasonlóan, ahogyan egy gát tartóztatja fel a völgyben folyó vizet. Megszoktam, hogy szobám falának egy adott helyén mindig egy adott képet látok. A kép — elmém számára — ahhoz a falhoz, ahhoz a helyhez „tartozik”. Egy-szercsak a kép eltűnik a helyéről. Ekkor már nem úgy tekintek a falra, ahogy egyébként kellene tekintenem. E tény következtében az üres hely kísért engem: olyan pszichikus jelentőségre vagy dimenzióra tesz szert, amilyennel általában nem bír; nagyobb pszichikus jelentősége van, mint lenne egyébként az illető üres helynek önmagában, vagy mint amellyel akkor bírt, amikor a kép még ugyanazon a helyen állt.”

A pszichikus gátlás törvénye abban az egyszerű tényben összegezhető, hogy egy tárgy értékét jobban megértjük, ha már nem ren-

delkezőnk vele. Ez az elmélet a tragikumra alkalmazva azt mondja ki, hogy egy érték éppen annak a személyiségnek a bukásán keresztül nyilvánul meg, aki azt megtestesítette, és hogy a halál ebben az esetben éppen azért lényegi, mert ez igazolja a pszichikus jelentőségét egy olyan személyiségnek, akit egyébként az élet a megszozott, a hétköznapi árnyékában tart. „A tárgy vagy a barát nem nyer új értéket a szememben, de ekkor az értéke számomra a legmagasabb fokon nyilatkozik meg” (LIPPS, 1903. 563.).

Az effajta elméletek érvényesek lehetnek egy szűk, pszichikus területen belül vagy az empirikus én érzelmi projekcióit illetően; ezzel szemben nem igazolódnak abban az esetben, ha a vonatkoztatási rendszert a humánus lényegének szintjéig bővítjük. A tragédia egy általános, és nem egy partikuláris ént hoz játékba; éppen ezért a tragikum-érzelmek nem értelmezhetők egyszerűsítő analógiák révén, amelyek viselkedési modellekhez és köznapi érzelmi mechanizmusokhoz folyamodnak. A tragikum világa egy sui generis pszichológiát hoz létre, amit nem lehet visszavezetni az empirikus pszichológia sajátos szabályaira. Amit az ember az életben nap mint nap érez és tesz, elveszíti minden értékét, mihelyt a humánus paradigmátikus terébe kerül. A pszichologizmus figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a tragédia az én saját terén belüli ünnepe, és hogy az individuumra jellemző érzelmi ritmusok egyszerű általánosítása nem eredményezi közvetlenül a lényeg pszichológiáját. A pszichologizmus éppen ezért nem képes megmagyarázni sem az értékek tudatának genezisést, sem azt a módot, amely szerint az, ami idegen, közeli lesz, és megszeretjük. Kétségtelen, hogy a tragikum pszichológiája az értékekkel áll vonatkozásban, de nem olyanokkal, amelyeket valaki a köznapi életben állandó, pozitív jelenléte révén megszerezhet, és amelyeket majd a hiányuk által előidézett, váratlanul üres térben a maga számára igazolhat. A tragikus érzelem nem egy szeretett ember létéhez fűződik, akit elveszítünk, hanem egy idegenéhez, akit most szeretünk. A tragikus jelenség nézőjének nincs személyes viszonya a színpadi történet hőseihez; az esztétika itt egy idegen és személytelen tér tétélezésének eszközt jelent, ami az egész faj közvetlenségének magasabb szintű, utólagos visszanyerése premisszájává válik. Az érték ebben az esetben elveszítette valamennyi gyakorlati színezetét, immár nem a másik szeretetéig tágított egoizmus manifestációjának formája, akit megkésve valami olyannak ismerék fel, ami az *enyém* volt, hanem a saját

énem elnyerése az összesség közös értékei irányába való megnyílás révén. Az érték a lényeg megnyilvánulása lesz egy aktus által, amely a közös sorsot emeli ki. A tragikum sajátossága ezért nem a valaha birtokolt és elveszített önérték retrospektív megélésének öröme, hanem az a kielégültség, amelyet a saját, másokban felismert érték megélése eredményez. Ezért az egyedüli filozofikus érzelem a tragikus érzelem, egy hideg, levezethetetlen, közvetített és totalizáló érzelem. *A tragikum pszichológiája a humánus paradigmájává vált tragikus szereplővel szemben axiológiai példává vált én iránt érzett érzelmek elméletének bizonyul.* Más szóval, a tragikum pszichológiája az érzelmek elméletének külön fejezetét alkotja, amely arra hivatott, hogy megfogalmazza annak az érzelmi viszonynak a törvényét, amely az értékalkotó tudatot, illetve a tudat és a határ találkozásának fenségese előadását hozza összefüggésbe.

Ebben a — peratológiai — összefüggésben kapja meg jelentőségét a MÜLLER-FREIENFELS (1923. I. 227. skk.) által javasolt kompenzációs törvény is a tragikum-érzelem magyarázatában. „Tragikumról csak akkor beszélhetünk, amikor egy, a reaktív élmények által kompenzált, és amennyire lehet, túlkompenzált, mély, lelki megrázkódtatás következik be” (1923. I. 227.). A lehangoltság és a lelkesedés érzelmi reakcióinak kétértelműsége alapján a már meghatározott fenségesség érzetének pszichológiai fogalmakkal való megvilágítása (v.ö. *A tragikum meghatározása a létezés földrajzában határain belül* 7. §)³. Fontos itt az, amiként LIPPS (1903. 565–566) későbbi fejlődése során is, hogy a szenvedés elveszíti önálló értékét; a szenvedés, amit a tragikus hős vállal és tart fenn, alárendelt az élvezetnek, amelyet amaz a hősben és a nézőben, éppen a szenvedés közegében kiváltott értékfeltárásként indukál. A túlkompenzálás abban áll, hogy a határ megkísértésének tudatos aktusa kielégültséget okoz, ami erősebb, mint az az elégedetlenség, amit a tudatnak az áthághatatlan határ előtti összetöretése, vagy a lényeg — önmagát kereső és monoton — projektumát a végtelenségig felelevenítő generációk morális romlottsága vált ki. Más szóval, a szabadság érzete, amelyet a tudat tapasztal meg a határ tiszta tudatával, és — legalább annyira — a határ megkísértésének aktu-

³ A kötetben található fejezet hivatkozott része a 49. lapon olvasható: „A fenség nem más, mint átváltozása a szenvedésnek, amely a határral való találkozás feszültsége nyomán saját ellentétévé változik”.

sával szemben, összehasonlíthatatlanul élvezetesebb mint az a szenvedés, amit a kockázat tudata vagy annak a bukás negatív útján való igazolása generál. „A negatív módon nyert élvezet” végső soron ama tudat érzelmi kísérője, mely szerint az élet nem bír önálló értékkel, hogy nem kell bármilyen módon és bármilyen áron élni. A *pleasure in pain* paradoxona mögött az a gondolat rejtőzik, hogy az öröme még a halál is adhat alkalmat, amennyiben ez az élet értékének egyetlen igazolási módja, illetve az az ár marad, amit azért fizetünk, hogy az élet élhető és értelmes lehessen.

Bukarest
Szeged

Gabriel Liiceanu
Fordította: Pató Attila

Irodalom

- HENN, T.R., *The Harvest of Tragedy*, Methuen, London, 1956.
- COHN, J., *Allgemeine Ästhetik*, Wilhelm Engelmann Verlag, Leipzig, 1901, II. Teil, *Der Inhalt des ästhetischen Wertgebietes*, IV. Kapitel, *Die wichtigsten Arten des Ästhetischen*, § 4, Das Tragische, pp. 189–206.
- SCHILLER, FR., *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, in: WERKE, B. XX (*Philosophische Schriften*), Hermann Bohlhaus Nachfolger, Weimar, 1962, Benno von Wiese (ed.), pp. 133–148.
- VISCHER, FR., TH., *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Teil I, *Die Metaphysik des Schönen*, Zweite Auflage, Robert Vischer (ed.), Meyer & Jessen, München, 1922.
- LIPPS, Th., *Psychologie des Schönen und Kunst*, Erster Teil: *Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1903. Sechster Abschnitt: *Die Modificationen des Schönen*, Sechstes Kapitel: *Die Tragik* pp. 559–573.
- HARTMANN, N., *Ästhetik*, Berlin, 1966, Dritter Teil: Abschnitt, 32. Kapitel, b. *Das Erhabene im Tragischen und seine Aporien*, pp. 383–386.
- RAPHAEL, D.D., *The Paradox of Tragedy*, Indiana University Press, Bloomington, 1961 (ed. I, 1960)
- DALAUDUN D'AIGALIERS, P., *L'art poétique*, 1577 in: MOREL J.,: *La tragédie*, Armand Colin, Paris, 1964. pp. 86–87.
- SCALIGER, J.C., *Poetices libri septem*, 1561, in: MOREL, pp. 80–81; CLARK, B.H., *European Theories of the Drama*, Crown Publishers, Inc., New York, 1959. p.61.
- HUIZINGA, J., *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart, 1965.
- DUBOS, ABBÉ, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719. in: MOREL, pp.138–139.
- FONTENELLE, B., DE, *Réflexions sur la poétique*, 1691, in: MOREL, pp.135–137.

HUME, D., *Of Tragedy in: Problems in Aesthetics*, Macmillan, London, 1970, Moris Weitz (ed.), pp. 699–705.

MÜLLER FREIENFELS, R., *Psychologie der Kunst*, B.I, *Allgemeine Grundlegung und Psychologie des Kunstgenießens*, ed. III, B.G. Teubner, Leipzig–Berlin, 1923; VII. Kapitel, *Die emotionalen Faktoren im Kunstgenießen*, § 8, Die tragischen Gefühle, pp. 227–229.

MAS, E. DE, *Tragico in: Enciclopedia filosofica* v. IV, Venezia–Roma, G.C. Sansoni, 1957, pp. 1282–1283.

A fordítás Gabriel Liiceanu *Tragicul. O fenomenologie a limitei si a depășirii* („A tragikum. A határ és a meghaladás fenomenológiája”) Humanitas Bukarest 1993. 2. javított kiadás *Psichologia tragicului: fenomenul <pleasure in pain>* című fejezete alapján készült. A kötetet először 1975-ben az Editura Univers jelentette meg 1800 példányban, melyet a szerző az új kiadáshoz fűzött jegyzetben így jellemez: „az absztrakt és a spekulatív iránti elfogultság, a technicista dagályosság, a szigorú és gyakran fölülnyes hangnem, a stílusok váltogatása, az idegen nyelvekből vett fordulatokkal és idézetekkel való visszaélés, egy bizonyos 'kulturális' parádé és végül az önálló filozófia ('peratológia') megalkotásának ambíciója egy monográfia megírásának ártatlan ürügyén”, amit ő a fiatalos türelmetlenségnek és becsvágynak tulajdonít. Mindamellett helyesnek vélte a könyv újrakiadását, saját — egyébként igen figyelemreméltó teljesítményeket nyújtó — kiadójánál, mivel úgy tartja, hogy az akkori kutatásai még ma is betölthetik a mai munkák hiánya képezte űrt.

A kötet három fő részből és egy előszónak tekinthető *Precizări metodologice* („Módszertani pontosítások”) című részből áll össze. Az első nagyobb fejezet *Teoria tragicului ca peratologie* („A tragédia elmélete mint peratológia” — ennek utolsó egysége a fordított rész) a szerző eredeti teljesítményére épül: a 'péras' — határ fogalomra építve a tudat és a határ viszonyát elemzi, így a tragikum jelenségének analitikáját nyújtja, mint peratológiát. A második rész *Nietzsche: Tragedia ca structură gnoseologică și soterologie estetică* a *Die Geburt der Griechischen Tragödie* elemzése révén a tragédia ontológiai és esztétikai vonatkozásait mutatja be. A harmadik rész, egy alapos és hasznos kritikai bibliográfia, a tragédiográfia eredményeinek felsorakoztatása, különös tekintettel a 19. századi francia és német szírodalomra.

A szerző a Bukarest Egyetem Filozófia Fakultásának professzora, a Humanitas Kiadó igazgatója, a legendás Constantin Noica tanítványi körének tagja, elméleti írásai mellett ismertek Platón-, Heidegger- és Schelling- fordításai.

(A fordító jegyzete.)

